

// Edith Futscher

AGATA JAKUBOWSKA, KATY DEEPWELL (HG.) (2018): ALL-WOMEN ART SPACES IN EUROPE IN THE LONG 1970s. LIVERPOOL, LIVERPOOL UNIVERSITY PRESS

Die langen 70er des kurzen 20. Jahrhunderts oder das von den Vereinten Nationen ausgerufene *Internationale Jahr der Frauen* 1975 (der Plural verschwand erst in der deutschsprachigen Bezeichnung) mit seinen Projekten auch im Feld der Kunst: der von Agata Jakubowska und Katy Deepwell herausgegebene Band *All-women art spaces in Europe in the long 1970s* bietet und erlaubt zweierlei Leseweisen. Es lässt sich ein weiter Blickwinkel einnehmen, der von den Vorboten des Jahres 1968 bis etwa Mitte der 1980er Jahre reicht, und es lässt sich ein Blickpunkt im Jahr 1975 ausmachen. Aus einem offenen Panel, das Agata Jakubowska für die vierte Konferenz des *European Network for Avant-Garde and Modernism Studies* (EAM) organisiert hatte, die im August 2014 an der Universität von Helsinki abgehalten wurde, ist ein facettenreicher Band hervorgegangen, der einerseits deutlich macht, wie vielfältig und lebendig die Szenen und Initiativen der 1970er Jahre waren und der andererseits dadurch überrascht, dass mit 1975 ein Schlüsselereignis erkennbar wird, auf das in unterschiedlicher Weise reagiert wurde.

— Zu diesen zeitlichen Markierungen nur einige Hinweise auf Disparates: Während Katy Deepwell für Großbritannien die Rolle des Thatcherismus, die rückläufigen Finanzierungen selbstorganisierter Projekte in den 1980er Jahren hervorhebt (S. 74), sieht Fabienne Dumont für Frankreich eine Zäsur durch die Präsidentschaft Mitterands ab 1981; dies aufgrund allzu hoffnungsfroher Vorannahmen von feministischer Seite hinsichtlich einer linken Politik (S. 20, S. 46). Beide beschreiben eine weitläufige Szene der 1970er Jahre und heterogene feministisch-künstlerische Aktivitäten in ihren Ländern, wobei die Palette von Frauen-Kunstaussstellung im traditionellen Salon-Format bis hin zu *Campaigning* als künstlerischer Strategie reicht. Für die Akzentsetzung im Jahr 1975 sticht die österreichische, dem Netzwerk-Gedanken verpflichtete Gruppe *IntAkt* hervor, die Elke Krasny bespricht: Auftakt und Gründungsmoment der nach wie vor tätigen Aktionsgemeinschaft war der Protest gegen die Ausstellung *Österreichische Künstlerinnen der Gegenwart* anlässlich des UN-Jubeljahres, die auf Initiative des Ministeriums für Wissenschaft und Forschung im damaligen Museum für Völkerkunde stattfinden sollte. Der

Protest richtete sich gegen die ausschließlich männlich besetzte Jury, dagegen, dass die Ausstellung kurzfristig anberaumt worden war, und auch gegen die Wahl des Ausstellungsortes, wobei, so Krasny, ein *othering* auch von Seiten der Aktivistinnen vollzogen wurde (S. 105). Die Aktivitäten der Gruppe richteten sich gegen geschlechtsspezifische Diskriminierung in der staatlichen Förderungspolitik und den Institutionen der Kunstwelt. 1975 ist aber auch das Jahr, in dem die zwei dänischen Künstlerinnengruppen *Store* und *Rejsning*, die in Kopenhagen nebeneinander ausstellen sollten, sich zu einer gemeinsamen Ausstellung mit internationaler Beteiligung fanden und zusammen einen Katalog produzierten. Dieses von Monika Kaiser ausführlich besprochene Projekt, *Kvindeudstillingen XX*, wiewohl außergewöhnlich, ist beispielhaft dahingehend, dass eine vorausgesetzte Konkurrenzsituation selbstbewusst überwunden wurde (S. 145).

Der Band zeichnet sich durch seine Fülle an Informationen aus. Nach einem Auftakt durch die zwei Herausgeberinnen folgen elf Beiträge, in denen detailliert einzelne Projekthistorien und Unternehmungen vorgestellt werden. Es werden europäische frauenspezifische und feministische Ausstellungsprojekte, Festivals, Kunsträume, kulturpolitische Interventionen aufgearbeitet – beschrieben und analysiert werden verschiedenste Initiativen, die jeweils von Künstlerinnen partnerschaftlich, im Team oder Kollektiv organisiert und getragen wurden. Nicht wenige dieser Projekte sind bislang nur von einer Forschung auf nationaler Ebene zur Kenntnis genommen worden. Thema ist das Verhältnis der unterschiedlichen europäischen Projekte und Gruppen zueinander, deren jeweiliger feministischer Ansatz und die sich ausbildenden Netzwerke. Die Differenz zwischen Kunst von und Kunsträumen für Frauen und feministischen Ansätzen etwa im Ausstellen, auch zwischen feministischer Kunst als Kategorie oder einer von feministischen Anliegen geprägten Kunst, die Frage, inwieweit andere Differenzachsen, in den 1970ern in Europa insbesondere jene der Klasse, mitgedacht wurden und wie das Ineinander von Geschlecht, Klasse, Ethnie / Herkunft diskutiert wurde, interessieren – Annika Öhrner etwa betont in ihrem Beitrag die Bedeutung der Klassenfrage und die Repräsentation von Arbeitswelten in feministischen Ausstellungen in Schweden (S. 49).

Im Gegensatz zu einer Orientierung an Einzelnen, deren Werken, an Kontemplation als Rezeptionshaltung wird Kollektivität in den Vordergrund gerückt, als Kontrapunkt zu den umfangreichen Präsentationen feministischer Kunst seit den 1990er

Jahren wird Selbstorganisation analysiert. Es werden Projekte in den Blick genommen, die bestehende Institutionen und Arbeitsformen kritisier(t)en, die neue Möglichkeiten schufen, Sichtbarkeit herstell(t)en, die der tatkräftigen gegenseitigen Unterstützung und Kooperation gewidmet waren und teils nach wie vor gewidmet sind. Unterschiedliche, politisch tragfähige Begriffe von Freundschaft werden von den Autorinnen immer wieder ins Treffen geführt, wo es darum geht, das Gerüst des Zusammenarbeitens sowohl im Projektalltag und im gemeinsamen oder kollektiven Kuratieren als auch in der künstlerischen Produktion zu fassen. Für Projekte in Polen unterstreicht Agata Jakubowska ein freundschaftliches Miteinander bei Wahrung der Eigenständigkeit der Einzelnen, das sie von *sisterhood* absetzt (S. 244f). Und auch in Susanne Altmanns Besprechung der *Künstlerinnengruppe Erfurt* mit ihrer Konzentration auf bewegte Bilder und Performatives, in der Überschneidung mit der örtlichen Punk-Szene wird deutlich, dass unter realsozialistischen Vorzeichen die Suche mehr der individuellen und künstlerischen Unabhängigkeit, der Kritik an Uniformität galt. Dass das Persönliche politisch ist, muss für die Volksdemokratien mit einer anderen Akzentuierung verstanden werden.

— Es handelt sich um Einzelstudien, Fallbeispiele im besten Sinne einer gut erarbeiteten Basis für mehr vergleichende Darstellungen. Lokale Forschung, das Aufarbeiten vorhandener Projektarchive und Zeitschriften, das Führen von Gesprächen und Interviews, soll eine transnationale Perspektive ohne Zentrum-Peripherie-Gewichtung ermöglichen. Die konkreten Beispiele sind hilfreich hinsichtlich einer Auffächerung von 1970er-Politiken: auch konservative Setzungen etwa der *Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs* in den 1970er Jahren, die Nina Hoechtl und Julia Wieger besprechen, oder die gesuchte Distanz zu feministischen Projekten im Konzept der Ausstellung *Artistas Portuguesas* in Lissabon 1977, die, so Márcia Oliveira, der Ausstellung keineswegs zu positiver Resonanz verholfen hatte, werden diskutiert. Die eingenommene europäische Perspektive verstehen die Herausgeberinnen als ein notwendiges Korrektiv zur Dominanz US-amerikanischer feministischer Aktivitäten in der Kunstgeschichtsschreibung (S. 2f), auch wenn im Beitrag von Katy Deepwell die Wirkkraft beispielsweise der Anwesenheit einer Mary Kelly in London deutlich gemacht wird. Eine Vervielfältigung von Vergleichsachsen ist angelegen. Im Gegenzug bleibt die gewählte begriffliche Klammer etwas unspezifisch: So geeignet

die von Michel Foucault zuerst 1967 als *Des espaces autres* vorgebrachten Überlegungen zur Heterotopie im Gegensatz zur Utopie – zweite war Thema der EAM-Konferenz – sein mögen, die Projekte mit dem Verweis auf die realisierte Utopie, ihrem Potenzial, zu suspendieren, umzuwerten, zu erfinden und doch in Beziehung zu anderen wirklichen Orten zu stehen, zu charakterisieren, so sehr die Projektgeschichten auf ein Außerhalb im Innerhalb des gesellschaftlichen Zusammenhanges verweisen, so wenig wird in die – zumal nicht eben selten zur Anwendung gelangende – theoretische Figur hineingearbeitet. Das Potenzial, das in den Verbindungen zwischen diesen und anderen Heterotopien läge oder in den von Foucault beschriebenen Schließungen und Öffnungen wird nicht ausgeschöpft. Dafür aber wird sehr deutlich, auf welche unterschiedlichen offiziellen, Gesellschaft strukturierenden Reglements in den einzelnen Ländern, auf welche nationalen und regionalen Besonderheiten mit den einzelnen Projekten und Initiativen im Nord- und Südwesten ebenso wie im Osten Europas zu reagieren war. Von (post)faschistischen über bürgerlich-kapitalistische zu links-liberalen und sozialistischen Strukturen und Rahmungen, zwischen katholischen und reformierten Kirchen oder religiösen als subkulturellen Aktivitäten: die Positionsbestimmungen, die sowohl Frauen als auch der Kunstbereich im Europa der 1970er Jahre vorfanden, waren sehr unterschiedlich. Doch die Projekte sind verbunden – mitunter über ein Anknüpfen an die Erste Frauenbewegung, in der Sichtbarmachung des Anteils der Frauen an kultureller Produktion oder im Herausarbeiten einer eigenen Kultur, in der Aufmerksamkeit für Textil und Handwerk, im Anliegen der Bewusstseinsbildung, die Kathleen Wentrack an der von Ulrike Rosenbach geleiteten *Schule für kreativen Feminismus* in Köln mit ihrem alternativen Kunstunterricht herausstreicht (S. 169ff), oder in dem von Carla Lonzi geprägten Konzept und der Praxis der *autocoscienza*, die Katia Almerini im Rahmen ihrer Besprechung von Projekten in Rom und Barcelona vorstellt (S. 192ff); in der Auseinandersetzung mit dem Katalog an Qualitätskriterien, der etwa von den *Stichting Vrouwen in de Beeldende Kunst* geführt wurde (S. 182) und in den Debatten um Stärkung und effektiven Widerstand oder Selbst-Marginalisierung durch das exklusive Arbeiten mit Frauen, die Katia Almerini skizziert (S. 195ff). Vor allem aber verbindet die hier vorgestellten Projekte die kritische Befragung von Formen der Arbeit, die Haltung, Solidarität und gegenseitige Unterstützung anstelle von Konkurrenz zu setzen.

— Es handelt sich um einen kenntnisreichen und vielfältigen Beitrag zur Geschichte der frauenspezifischen und feministischen Kunstbewegung der 1970er Jahre, den es in vergleichender und globaler Perspektive weiterzuschreiben und in die folgenden Jahrzehnte fortzuführen gilt. Wünschenswert wäre, die hier diskutierten und vergleichbare feministische Projekte und Initiativen deutlicher in eine Geschichte des Ausstellens und auch der Kunsterziehung einzuschreiben. Dies nicht nur in Hinblick auf Selbstorganisation und kooperatives Produzieren und Kuratieren, sondern auch mit Blick auf die Verquickung von künstlerischen und soziologisch geprägten Ansätzen, in der Arbeit mit Bild-Tafeln, die auch stereotype Visualisierungsweisen im Dienste einer Offenlegung der Mythenproduktion dokumentieren, und installativen Elementen, in der Arbeit mit Narrativen für Segmente von Ausstellung.

// Angaben zur Autorin

Edith Futscher ist Kunsthistorikerin, tätig an der Universität für angewandte Kunst Wien. Sie ist Mitherausgeberin des Journals *FKW // Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur*. Arbeitsschwerpunkte sind der Austausch zwischen Literatur, Film und bildender Kunst, und kunstwissenschaftliche Geschlechterforschung. Zuletzt publiziert: *Murphys Vergangenheit, Murphys Zukunft*. In: Ausst.-Kat. Bruno Gironcoli. In der Arbeit schüchtern bleiben, hrsg. von Manuela Ammer, mumok – Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (3. Februar bis 27. Mai 2018). Köln 2018, S. 116–125.

// FKW WIRD GEFÖRDERT DURCH DAS MARIANN STEEGMANN INSTITUT UND DAS INSTITUTE FOR CULTURAL STUDIES IN THE ARTS DER ZÜRCHER HOCHSCHULE DER KÜNSTE

Sigrid Adorf / Kerstin Brandes / Maike Christadler / Hildegard Frübis / Edith Futscher / Kathrin Heinz / Anja Herrmann / Kristina Pia Hofer / Marietta Kesting / Marianne Koos / Kea Wienand / Anja Zimmermann / www.fkw-journal.de

// License

This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/> or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

